DIE WELTCHRONIK DES RUDOLF VON EMS
EIN LIEBLINGSBILDERBUCH DES MITTELALTERS

VON PROFESSOR DR. KARL LÖFFLER IN STUTTGART

Mit zehn Bildern

Die Handschriften, die in der Frühzeit des Mittelalters durch Buchmalerei ausgezeichnet wurden, gehören fast durchweg dem kirchlichen Gebiet an. Es war ja natürlich, daß man bei den Büchern, die im Gottesdienst eine besondere Rolle zu spielen hatten und die deshalb auch vorzugsweise mit kunstvollen Prachteinbänden ausgestattet waren, in erster Linie daran dachte, schöne Bilder einzufügen. Später wurden ihnen Werke angeschlossen, die wohl nicht mehr auf den Gebrauch durch den Geistlichen beschränkt waren, aber immer noch dem religiösen Bedürfnis zu dienen hatten, Gebet- und Andachtsbücher. War damit die Laienwelt in den Kreis der Besitzer von bildergeschmückten Büchern eingetreten, so eroberten sich nach und nach auch weltliche Stoffe das Anrecht, der Auszeichnung durch die Buchkunst gewürdigt zu werden: höfische Epen und Sammlungen von Minneliedern erhielten immer mehr ebenfalls Bilderschmuck.

Da ist es kein Wunder, daß im späteren Mittelalter ein Werk, das beide Seiten, den kirchlichen Stoff mit der weltlichen Form, bzw. dem Laieninteresse vereinte, ganz besonders zum Lieblingsbilderbuch geworden ist. Dies war der Fall bei der Weltchronik des Rudolf von Ems. Den kirchlichen Charakter dieses Buches, der sich aus dem Inhalt, dem in Reime gefaßten Alten Testament, ergibt, verrät heute noch die Tatsache, daß die Handschriften des Werks in vielen Bibliotheken im Fach der Bibeln stehen, wie bereits in den alten Klosterbüchereien. Daß aber die Laienwelt großen Wert auf den Besitz des Werkes legte, könnte man schon daraus schließen, daß eine ganze Anzahl der erhaltenen Handschriften hohen und höchsten Herrschaften gewidmet ist. Denn, wenn wir von Büchern des Mittelalters sprechen, die wir als Volksbücher anzusprechen geneigt sind, ist immer im Auge zu behalten, daß es sich nicht um Besitzstücke der breiten Masse des Volkes handelt, sondern um Schätze eines auserwählten Kreises der obersten Schicht. Aber mit dieser Einschränkung und in diesem Sinn kann die Weltchronik des Rudolf von Ems als eines der beliebtesten und verbreitetsten Volksbücher des Mittelalters bezeichnet werden.

Wie das Buch zwei Richtungen vereinte, so hatte auch der Verfasser selbst zwei Seelen in seiner Brust, eine weltfrohe, der er mit der einen Reihe seiner Werke Ausdruck verlieh in Stoffen der höfischen Dichtung, und eine jenseitsuchende, die diese „trügelichen maeren" später bereute und frommeren Dingen sich zuwandte. Der schwäbische Dichter, der als Vorbild den Gottfried von Straßburg verehrte und auch als dessen fähigster Nachfolger gilt, ist darum auch nur in der äußeren Form der Schüler des Elsässers gewesen; das heiße Blut des Meisters ist nicht durch seine Adern geflossen. Rudolf entstammte einer allemannischen Familie am Oberrhein, die ihren Stammsitz bei Chur später mit einem andern in der Bodenseegegend vertauschte; er war Dienstmann des mächtigsten Adelsgeschlechts im Rheintal, der Grafen von Montfort. Wir finden in ihm einen Mann gelehrter Bildung, und es ist eine durchaus ansprechende Vermutung, daß die berühmte Büchersammlung von Hohenems, aus der die zwei bekanntesten Nibelungenhandschriften stammen, auf ihn zurückgeht. Er unterhielt rege Beziehungen zum schwäbischen Dichterkreis, besonders nahe stand er den einflußreichen Schenken von Winterstetten. Seinen Tod fand Rudolf „in welschen Landen", wahrscheinlich in Italien als Teilnehmer am Zug des Königs Konrad, einige Jahre nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Der Dichter hatte vor seiner Weltchronik die Novelle vom guten Gerhard geschrieben, erbaulich und unterhaltend zugleich, wohl sein bestes Werk, ferner die Legende von Barlaam und Josaphat, die trotz ihres asketischen Inhalts sehr beliebt geworden war, außerdem den ritterlichen Abenteuerroman Wilhelm von Orlens, und endlich die Geschichte Alexanders, eine epische Dichtung.

Uns heutigen Menschen möchte wohl ein Buch wie Rudolfs Weltchronik nicht zu verlockend scheinen; wir würden andere seiner Werke vorziehen. Von diesem neuzeitlichen Standpunkt aus hat auch schon die Literaturgeschichte die Weltchronik als „ein langweiliges Werk eines langweiligen Dichters" geringschätzig beiseite geschoben. Man fühlt zu sehr das nüchterne Wesen des Verfassers heraus, und die endlose Reihe von über 36000 Versen schreckt ab. — Und dabei hat Rudolf hiermit erst einen Teil seines Planes ausgeführt, da er vor dem

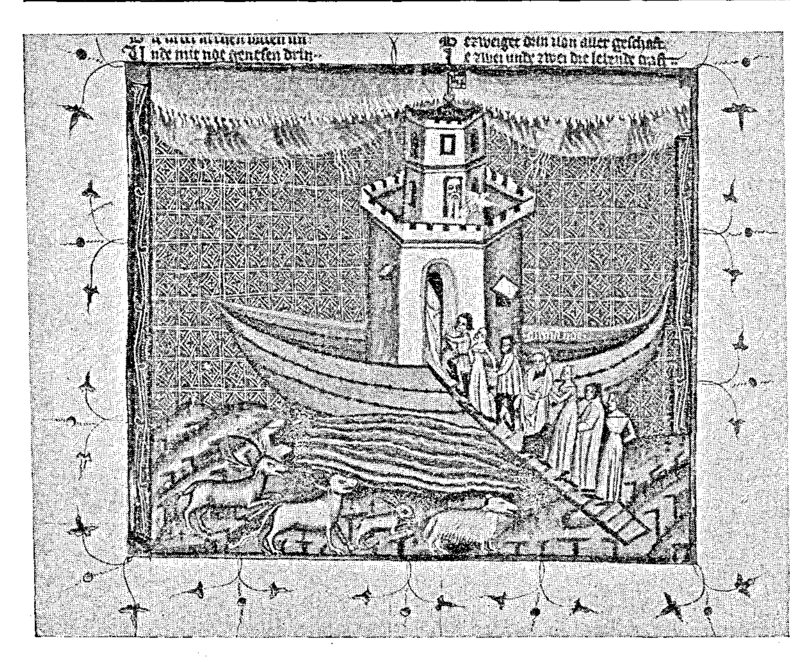


Bild 1. Bibl. fol. 5. Bl. 6 v. Arche Noahs

Abschluß weggestorben ist. Wie lang wäre erst das vollendete Werk geworden! — Aber der mittelalterliche Mensch liebte die sinnige Beschaulichkeit seiner Erzählung und kostete vor allem die Schönheit seiner Sprache und seiner Verse. Und andererseits müssen wir, um der Weltchronik gerecht zu werden, besonders auch an die Bedeutung denken, die darin liegt, daß der Dichter hier die ganze Geschichte des Alten Testamentes weitesten Kreisen in mundgerechter Form vorführte, indem er ins Reimgesetz der Zeit umwandelte, was er der Bibel und der Historia Scholastica des Petrus Comestor entnommen hatte. Die Geschichtsauffassung der Weltchronik bleibt natürlich ganz in den Schranken der mittelalterlichen Auffassung. Alles Geschehen zielt nur auf Christus ab. Die Weltgeschichte wird in fünf Weltalter gegliedert nach den Urvätern Adam, Noah, Abraham, Mose und David. Ihnen sollte sich als sechstes das Weltalter Christi anschließen, zu dem Rudolf aber nicht mehr gelangte, da er am fünften bei der Geschichte Salomons abberufen wurde. Diesen Rahmen der biblischen Geschichte, die nach mittelalterlicher Betrachtungsweise Kern und Hauptsache der Weltgeschichte ist, erweitert der Dichter zur Weltchronik, indem er an geeigneten Stellen kurze Ausblicke auf die heidnische Geschichte einflicht, die aber gegenüber dem biblischen Stoff an Ausdehnung ganz verschwinden und auch nur als „bîwege“ neben der „maere rehter ban“ bezeichnet werden. So wird nach dem Turmbau zu Babel ein Überblick über die Welt mit ihren Wundern eingeschaltet, nach Josefs Tod ein solcher über die orientalischen Völker und deren Erben, die Griechen, nach dem Tod von Mose über Troja, bei der Geschichte der Richter — wenigstens in einer Anzahl von Handschriften — über die Gewaltigsten der Heidenschaft, bei David über Aeneas und Lavinia und ihre Nachkommen, die Franzosen und Briten nach mittelalterlicher Genealogie.

Rudolfs Werk ist Bruchstück geblieben. Aber seine Beliebtheit hat zur Nachahmung und Ergänzung gereizt. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahm ein thüringischer Dichter auf Veranlassung des Landgrafenhauses eine Erweiterung vor, wohl mit der ursprünglichen Absicht das Werk auch zu Ende zu führen. Er hat zunächst die Einleitung nach dem Geschmack seiner Zeit umgemodelt, ist dann aber selbst in der Bearbeitung des Stoffs nur bis Josua gelangt. Diese Dichtung wird mit dem Namen Christ-Herre-Chronik von Rudolfs Weltchronik unterschieden, die selbst im Gegensatz dazu nach ihrem Anfang als Richter-Gott-Chronik bezeichnet wird. Später wurde die ganze Dichtung dem Wandel des Geschmacks entsprechend in Prosa aufgelöst und hat in dieser Form noch lange fortgelebt.

Die Christ-Herre-Chronik und die Richter-Gott-Chronik sind in späteren Abschriften vielfach vermischt worden; ja auch aus anderen Chroniken werden Stücke eingeflochten. Dadurch gestaltet sich das Bild der handschriftlichen Überlieferung von Rudolfs Dichtung außerordentlich verworren, und es ist ein Verdienst Vilmars in diese Wirrnis durch Gruppenbildung einige Klarheit gebracht zu haben. Aber so verworren die Überlieferung des Werkes aussieht, das geht jedenfalls klar aus ihr hervor, daß die Weltchronik sich ungeheurer Beliebtheit erfreute, was in der außerordentlich hohen Zahl von erhaltenen Handschriften zum Ausdruck kommt. Die Summe der bis jetzt zusammengestellten Weltchronikhandschriften macht über drei Viertel eines Hunderts voll; nicht ganz der dritte Teil davon ist mit Bildern versehen. Von diesen fast zwei Dutzend Bilderhandschriften des Hauptwerks von Rudolf besitzt die *Württembergische Landesbibliothek* zwei, und zwar zwei, die durch ihren Bilderschatz eine ganz besondere Bedeutung haben. Ein drittes Stück mit Malereien, das einst auch in einem schwäbischen



Bild 1. Bibl. fol. 5. Bl. 6 v. Arche Noahs

Abschluß weggestorben ist. Wie lang wäre erst das vollendete Werk geworden! — Aber der mittelalterliche Mensch liebte die sinnige Beschaulichkeit seiner Erzählung und kostete vor allem die Schönheit seiner Sprache und seiner Verse. Und andererseits müssen wir, um der Weltchronik gerecht zu werden, besonders auch an die Bedeutung denken, die darin liegt, daß der Dichter hier die ganze Geschichte des Alten Testamentes weitesten Kreisen in mundgerechter Form vorführte, indem er ins Reimgesetz der Zeit umwandelte, was er der Bibel und der Historia Scholastica des Petrus Comestor entnommen hatte. Die Geschichtsauffassung der Weltchronik bleibt natürlich ganz in den Schranken der mittelalterlichen Auffassung. Alles Geschehen zielt nur auf Christus ab. Die Weltgeschichte wird in fünf Weltalter gegliedert nach den Urvätern Adam, Noah, Abraham, Mose und David. Ihnen sollte sich als sechstes das Weltalter Christi anschließen, zu dem Rudolf aber nicht mehr gelangte, da er am fünften bei der Geschichte Salomons abberufen wurde. Diesen Rahmen der biblischen Geschichte, die nach mittelalterlicher Betrachtungsweise Kern und Hauptsache der Weltgeschichte ist, erweitert der Dichter zur Weltchronik, indem er an geeigneten Stellen kurze Ausblicke auf die heidnische Geschichte einflicht, die aber gegenüber dem biblischen Stoff an Ausdehnung ganz verschwinden und auch nur als „bîwege" neben der „maere rehter ban" bezeichnet werden. So wird nach dem Turmbau zu Babel ein Überblick über die Welt mit ihren Wundern eingeschaltet, nach Josefs Tod ein solcher über die orientalischen Völker und deren Erben, die Griechen, nach dem Tod von Mose über Troja, bei der Geschichte der Richter — wenigstens in einer Anzahl von Handschriften — über die Gewaltigsten der Heidenschaft, bei David über Aeneas und Lavinia und ihre Nachkommen, die Franzosen und Briten nach mittelalterlicher Genealogie.

Rudolfs Werk ist Bruchstück geblieben. Aber seine Beliebtheit hat zur Nachahmung und Ergänzung gereizt. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahm ein thüringischer Dichter auf Veranlassung des Landgrafenhauses eine Erweiterung vor, wohl mit der ursprünglichen Absicht das Werk auch zu Ende zu führen. Er hat zunächst die Einleitung nach dem Geschmack seiner Zeit umgemodelt, ist dann aber selbst in der Bearbeitung des Stoffs nur bis Josua gelangt. Diese Dichtung wird mit dem Namen Christ-Herre-Chronik von Rudolfs Weltchronik unterschieden, die selbst im Gegensatz dazu nach ihrem Anfang als Richter-Gott-Chronik bezeichnet wird. Später wurde die ganze Dichtung dem Wandel des Geschmacks entsprechend in Prosa aufgelöst und hat in dieser Form noch lange fortgelebt.

Die Christ-Herre-Chronik und die Richter-Gott-Chronik sind in späteren Abschriften vielfach vermischt worden; ja auch aus anderen Chroniken werden Stücke eingeflochten. Dadurch gestaltet sich das Bild der handschriftlichen Überlieferung von Rudolfs Dichtung außerordentlich verworren, und es ist ein Verdienst Vilmars in diese Wirrnis durch Gruppenbildung einige Klarheit gebracht zu haben. Aber so verworren die Überlieferung des Werkes aussieht, das geht jedenfalls klar aus ihr hervor, daß die Weltchronik sich ungeheurer Beliebtheit erfreute, was in der außerordentlich hohen Zahl von erhaltenen Handschriften zum Ausdruck kommt. Die Summe der bis jetzt zusammengestellten Weltchronikhandschriften macht über drei Viertel eines Hunderts voll; nicht ganz der dritte Teil davon ist mit Bildern versehen. Von diesen fast zwei Dutzend Bilderhandschriften des Hauptwerks von Rudolf besitzt die *Württembergische Landesbibliothek* zwei, und zwar zwei, die durch ihren Bilderschatz eine ganz besondere Bedeutung haben. Ein drittes Stück mit Malereien, das einst auch in einem schwäbischen

Kloster lag und nach dem gewöhnlichen Gang der Säkularisation ebenfalls zunächst in Stuttgart zu suchen wäre, ist heute in Fulda, wohin ein Teil der Weingartner Bibliothek gelangt ist. Endlich könnte hier noch an eine weitere Handschrift gedacht werden, die eine große Anzahl von Miniaturen aus dem Bilderbestand der Weltchronik enthält, die Handschrift von Enikels Chronik in der RegensburgerBibliothek, einst Besitz des Neresheimer Benediktinerklosters, das aber bei der Säkularisation nicht an Württemberg, sondern an die Herren von Thurn und Taxis gefallen ist.

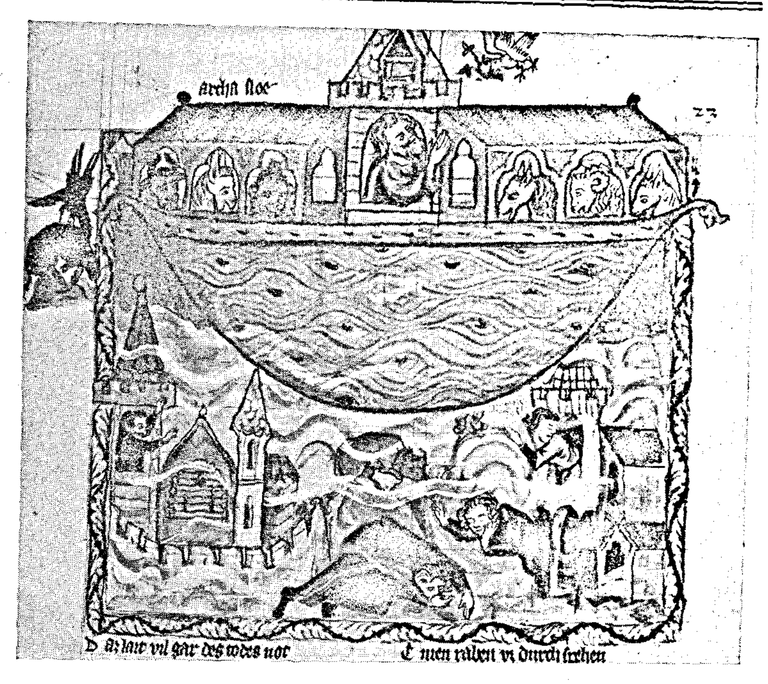


Bild 2. H. B. XIII. 6. Bl. 25r. Arche Noahs

Die eine der beiden Stuttgarter Handschriften, Bibl. fol. 5, die aus dem Staatsarchiv an die Landesbibliothek kam, ist nicht im Schwabenland entstanden. Sie stammt aus westfälischem Gebiet und war einst im Besitz der Grafen von Waldeck, wie die in die erste Lage eingetragenen Familiennachrichten aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sowie ein der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehöriges Bild am Anfang beweist. Auf ihm ist in einem Gemach, dessen zwei Fenster einen reizenden Ausblick auf eine schöne Landschaft gewähren, eine Frau dargestellt, die zwei große Wappenschilde hält, auf dem einen der sechsstrahlige, auf dem andern der achtstrahlige Stern der Waldeck. Das Wappen des ersten Besitzers, für den die Handschrift hergestellt wurde, zeigen aber die Schilde dieses später eingemalten Bildes nicht mehr. Dafür sehen wir seine Farben mehrfach an Flaggen auf den kunstvollen Randleisten der ersten Textseite, sowie auf ihrer Mittelleiste, die die beiden Spalten trennt, und auch sonst gelegentlich auf Fahnen und Schilden, zu denen die vielen Bilder der Handschrift reichlich Gelegenheit boten. Diese Flagge zerfällt in zwei Hälften, eine silberne mit rotem Kreuz und eine halb rot, halb golden geteilte.

Mit der westfälischen Heimat, auf welche die alten Besitzer weisen, stimmt auch die sprachliche Gestaltung des Textes in der Handschrift überein. Sie zeigt auf der Grundlage einer mitteldeutschen Normalsprache mit hochdeutschem Anklang, wie sie dem aus Oberdeutschland stammenden Werk in seiner ersten Gestalt jedenfalls eigen war, offenkundig niederdeutschen Einschlag, besonders im Vokalismus, was besonders auf den ersten der beiden Schreiber zurückgehen wird. Die zweite Hand setzt auf Blatt 134 ein, wie schon die anders gefärbte Tinte andeutet. Die erste zeigt eine besonders kräftige gotische Buchschrift, früher vielfach als „Mönchsschrift" bezeichnet; von ihr stammen die ersten 17 Lagen. Die zweite Hand hat etwas mehr Rundung und schreibt weniger hoch; ihr gehören die Lagen 18—25 an. Sämtliche Lagen sind am Schluß unten mit römischen Zahlen gezählt, außerdem haben die der zweiten Hand überall Reklamanten am Ende, während bei der Schicht des ersten Schreibers nur eine einzige Lage eine solche zeigt. Fast alle Lagen sind regelmäßige Quaternien; eine Ausnahme macht nur die erste, eine Quinternie, von der vorn ein Blatt weggeschnitten ist, und die elfte, eine Ternie. So enthält der eigentliche Block der Handschrift 198 Blätter — eine neue Bleifoliierung, die das erste, vom Text noch freigelassene Blatt, auf dessen Rückseite später das Bild mit den Wappen gemalt wurde, nicht mitzählt, hat als Schlußzahl 197. — Dazu kommt vorn eine ursprünglich leergewesene, mit dem ersten Blatt an den Vorderdeckel angeklebte Quaternie, auf die dann die Familiennachrichten der Waldeck eingetragen wurden, und am Schluß noch eine leergebliebene Lage. Das ganze steckt in einem Einband des 15./16. Jahrhunderts, Holzdeckel mit braunem, glattem Leder überzogen, darauf einfache Blindpressungen von Linien und kleinen Einzelstempeln. Die Blätter der Hand-

Kloster lag und nach dem gewöhnlichen Gang der Säkularisation ebenfalls zunächst in Stuttgart zu suchen wäre, ist heute in Fulda, wohin ein Teil der Weingartner Bibliothek gelangt ist. Endlich könnte hier noch an eine weitere Handschrift gedacht werden, die eine große Anzahl von Miniaturen aus dem Bilderbestand der Weltchronik enthält, die Handschrift von Enikels Chronik in der RegensburgerBibliothek, einst Besitz des Neresheimer Benediktinerklosters, das aber bei der Säkularisation nicht an Württemberg, sondern an die Herren von Thurn und Taxis gefallen ist.



Bild 2. H. B. XIII. 6. Bl. 25r. Arche Noahs

Die eine der beiden Stuttgarter Handschriften, Bibl. fol. 5, die aus dem Staatsarchiv an die Landesbibliothek kam, ist nicht im Schwabenland entstanden. Sie stammt aus westfälischem Gebiet und war einst im Besitz der Grafen von Waldeck, wie die in die erste Lage eingetragenen Familiennachrichten aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sowie ein der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehöriges Bild am Anfang beweist. Auf ihm ist in einem Gemach, dessen zwei Fenster einen reizenden Ausblick auf eine schöne Landschaft gewähren, eine Frau dargestellt, die zwei große Wappenschilde hält, auf dem einen der sechsstrahlige, auf dem andern der achtstrahlige Stern der Waldeck. Das Wappen des ersten Besitzers, für den die Handschrift hergestellt wurde, zeigen aber die Schilde dieses später eingemalten Bildes nicht mehr. Dafür sehen wir seine Farben mehrfach an Flaggen auf den kunstvollen Randleisten der ersten Textseite, sowie auf ihrer Mittelleiste, die die beiden Spalten trennt, und auch sonst gelegentlich auf Fahnen und Schilden, zu denen die vielen Bilder der Handschrift reichlich Gelegenheit boten. Diese Flagge zerfällt in zwei Hälften, eine silberne mit rotem Kreuz und eine halb rot, halb golden geteilte.

Mit der westfälischen Heimat, auf welche die alten Besitzer weisen, stimmt auch die sprachliche Gestaltung des Textes in der Handschrift überein. Sie zeigt auf der Grundlage einer mitteldeutschen Normalsprache mit hochdeutschem Anklang, wie sie dem aus Oberdeutschland stammenden Werk in seiner ersten Gestalt jedenfalls eigen war, offenkundig niederdeutschen Einschlag, besonders im Vokalismus, was besonders auf den ersten der beiden Schreiber zurückgehen wird. Die zweite Hand setzt auf Blatt 134 ein, wie schon die anders gefärbte Tinte andeutet. Die erste zeigt eine besonders kräftige gotische Buchschrift, früher vielfach als „Mönchsschrift" bezeichnet; von ihr stammen die ersten 17 Lagen. Die zweite Hand hat etwas mehr Rundung und schreibt weniger hoch; ihr gehören die Lagen 18—25 an. Sämtliche Lagen sind am Schluß unten mit römischen Zahlen gezählt, außerdem haben die der zweiten Hand überall Reklamanten am Ende, während bei der Schicht des ersten Schreibers nur eine einzige Lage eine solche zeigt. Fast alle Lagen sind regelmäßige Quaternien; eine Ausnahme macht nur die erste, eine Quinternie, von der vorn ein Blatt weggeschnitten ist, und die elfte, eine Ternie. So enthält der eigentliche Block der Handschrift 198 Blätter — eine neue Bleifoliierung, die das erste, vom Text noch freigelassene Blatt, auf dessen Rückseite später das Bild mit den Wappen gemalt wurde, nicht mitzählt, hat als Schlußzahl 197. — Dazu kommt vorn eine ursprünglich leergewesene, mit dem ersten Blatt an den Vorderdeckel angeklebte Quaternie, auf die dann die Familiennachrichten der Waldeck eingetragen wurden, und am Schluß noch eine leergebliebene Lage. Das ganze steckt in einem Einband des 15./16. Jahrhunderts, Holzdeckel mit braunem, glattem Leder überzogen, darauf einfache Blindpressungen von Linien und kleinen Einzelstempeln. Die Blätter der Hand-

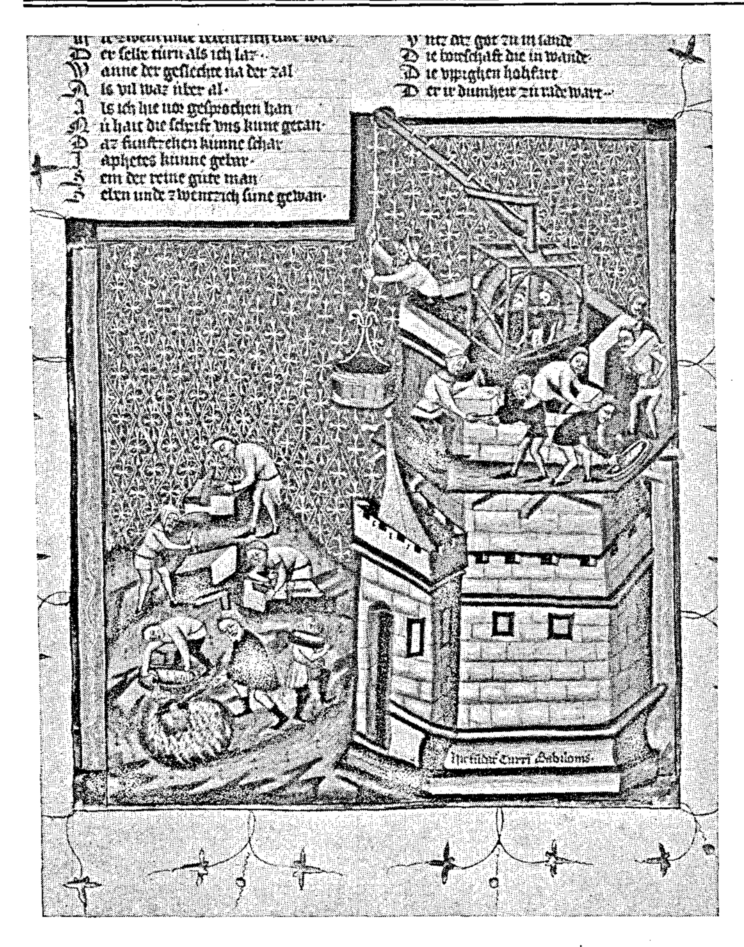


Bild 3. Bibl. fol. 5. Bl. 9v. Turmbau zu Babel

schrift messen 45,8 cm der Höhe und 34 cm der Breite nach, der beschriebene Raum 34,4 auf 21 cm in zwei Spalten zwischen feinen, über die ganze Seite gehenden Tintenlinien, die vorn doppelt gezogen sind, mit 54 Zeilen auf eben solchen Linien, von denen die zwei obersten und untersten über die ganze Seite gehen. Das Pergament ist in Anbetracht der hohen Anforderungen, die das große Format stellte, als sehr gut zu bezeichnen; seine nicht geglätteten Blätter sind heute leicht vergilbt und zeigen Spuren der Benützung.

Der Text ist in abgesetzten Versen geschrieben. Auf ihm, der vielfach mangelhaft abgeschrieben und verändert ist, beruht nicht in erster Linie der Wert unserer Handschrift. Auch liegt sie ja zeitlich schon weit ab von der Entstehungszeit des Werkes, mag also manche Zwischenglieder vor sich haben. Doch gehört die Handschrift zu der Gruppe, deren Inhalt der ursprünglichen Fassung am nächsten steht und noch frei ist von der Vermengung mit Teilen der späteren Bearbeitung; sie steht damit der sog. Zeisbergischen Handschrift in Wernigerode nahe, die als die beste Handschrift der Weltchronik gilt und auch der Ausgabe in der Reihe der Deutschen Texte des Mittelalters, herausgegeben von der Berliner Akademie, zugrunde gelegt ist. Unsere Handschrift bringt wie diese den Stoff des Alten Testaments mit den Einschaltungen aus der weltlichen Geschichte, wie ihn Rudolf hinterlassen hat; dazu eine kurze Fortsetzung bis Elisa. Von den Einschaltungen fehlt bei uns die über die Gewaltigsten der Heidenschaft, ebenso bei der Schilderung der Welt mit ihren Wundern das Lob der rheinischen Städte, das auch nicht von Rudolf stammt. Andererseits hat die Handschrift im Gegensatz zur Zeisberger hinter der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies die eigenartige Legende von der Buße Adams und Evas.

Zur anderen Gruppe von Handschriften, wo die Christ-Herre-Chronik mit Rudolfs Werk vermengt erscheint, gehört das zweite Stuttgarter Stück: H. B. XIII. 6. Diese Handschrift bringt vorn die Fassung der Christ-Herre-Chronik, die sie nach dem Sündenfall mit Rudolfs Text fortsetzt; an den Tod von Elisa schließt sie die Erzählung von Hiob, Nebukadnezar, Alexander und Hiskia an und endet die Geschichte des Alten Testaments mit dem Marienleben des Bruders Philipp des Carthäusers, womit das Neue Testament vertreten ist. Die Handschrift stammt aus der Bibliothek der Deutschordensmeister in Mergentheim und wird ihrer hochdeutschen Sprachform nach auch in Oberdeutschland entstanden sein. Sie gehört ebenfalls dem 14. Jahrhundert an, muß aber besonders wegen ihrer Bilder früher als die andere angesetzt werden. Von Mergentheim aus geriet sie bei der Säkularisation in die Württembergische Hofbibliothek, deren Handschriften am Anfang dieses Jahrhunderts mit denen der Landesbibliothek vereinigt wurden, und bekam dort ihren roten Maroquin-Einband, wobei sie aber zu knapp beschnitten wurde. Ihr Pergament hat manchmal Flecken und ist nicht so gleichmäßig wie bei der ersten Handschrift; es hat gelegentlich ungewöhnlich dünne Blätter und mußte an vielen Stellen ausgebessert werden. Die Handschrift enthält außer einem Papiervorblatt 340 Blätter — eine neuere Bleifoliierung, bei der die Zahlen 36 und 37 übersprungen sind, gelangt zu 342 — in 43 Lagen, mit ganz wenigen Ausnahmen regelmäßigen



Bild 3. Bibl. fol. 5. Bl. 9v. Turmbau zu Babel

schrift messen 45,8 cm der Höhe und 34 cm der Breite nach, der beschriebene Raum 34,4 auf 21 cm in zwei Spalten zwischen feinen, über die ganze Seite gehenden Tintenlinien, die vorn doppelt gezogen sind, mit 54 Zeilen auf eben solchen Linien, von denen die zwei obersten und untersten über die ganze Seite gehen. Das Pergament ist in Anbetracht der hohen Anforderungen, die das große Format stellte, als sehr gut zu bezeichnen; seine nicht geglätteten Blätter sind heute leicht vergilbt und zeigen Spuren der Benützung.

Der Text ist in abgesetzten Versen geschrieben. Auf ihm, der vielfach mangelhaft abgeschrieben und verändert ist, beruht nicht in erster Linie der Wert unserer Handschrift. Auch liegt sie ja zeitlich schon weit ab von der Entstehungszeit des Werkes, mag also manche Zwischenglieder vor sich haben. Doch gehört die Handschrift zu der Gruppe, deren Inhalt der ursprünglichen Fassung am nächsten steht und noch frei ist von der Vermengung mit Teilen der späteren Bearbeitung; sie steht damit der sog. Zeisbergischen Handschrift in Wernigerode nahe, die als die beste Handschrift der Weltchronik gilt und auch der Ausgabe in der Reihe der Deutschen Texte des Mittelalters, herausgegeben von der Berliner Akademie, zugrunde gelegt ist. Unsere Handschrift bringt wie diese den Stoff des Alten Testaments mit den Einschaltungen aus der weltlichen Geschichte, wie ihn Rudolf hinterlassen hat; dazu eine kurze Fortsetzung bis Elisa. Von den Einschaltungen fehlt bei uns die über die Gewaltigsten der Heidenschaft, ebenso bei der Schilderung der Welt mit ihren Wundern das Lob der rheinischen Städte, das auch nicht von Rudolf stammt. Andererseits hat die Handschrift im Gegensatz zur Zeisberger hinter der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradies die eigenartige Legende von der Buße Adams und Evas.

Zur anderen Gruppe von Handschriften, wo die Christ-Herre-Chronik mit Rudolfs Werk vermengt erscheint, gehört das zweite Stuttgarter Stück: H. B. XIII. 6. Diese Handschrift bringt vorn die Fassung der Christ-Herre-Chronik, die sie nach dem Sündenfall mit Rudolfs Text fortsetzt; an den Tod von Elisa schließt sie die Erzählung von Hiob, Nebukadnezar, Alexander und Hiskia an und endet die Geschichte des Alten Testaments mit dem Marienleben des Bruders Philipp des Carthäusers, womit das Neue Testament vertreten ist. Die Handschrift stammt aus der Bibliothek der Deutschordensmeister in Mergentheim und wird ihrer hochdeutschen Sprachform nach auch in Oberdeutschland entstanden sein. Sie gehört ebenfalls dem 14. Jahrhundert an, muß aber besonders wegen ihrer Bilder früher als die andere angesetzt werden. Von Mergentheim aus geriet sie bei der Säkularisation in die Württembergische Hofbibliothek, deren Handschriften am Anfang dieses Jahrhunderts mit denen der Landesbibliothek vereinigt wurden, und bekam dort ihren roten Maroquin-Einband, wobei sie aber zu knapp beschnitten wurde. Ihr Pergament hat manchmal Flecken und ist nicht so gleichmäßig wie bei der ersten Handschrift; es hat gelegentlich ungewöhnlich dünne Blätter und mußte an vielen Stellen ausgebessert werden. Die Handschrift enthält außer einem Papiervorblatt 340 Blätter — eine neuere Bleifoliierung, bei der die Zahlen 36 und 37 übersprungen sind, gelangt zu 342 — in 43 Lagen, mit ganz wenigen Ausnahmen regelmäßigen

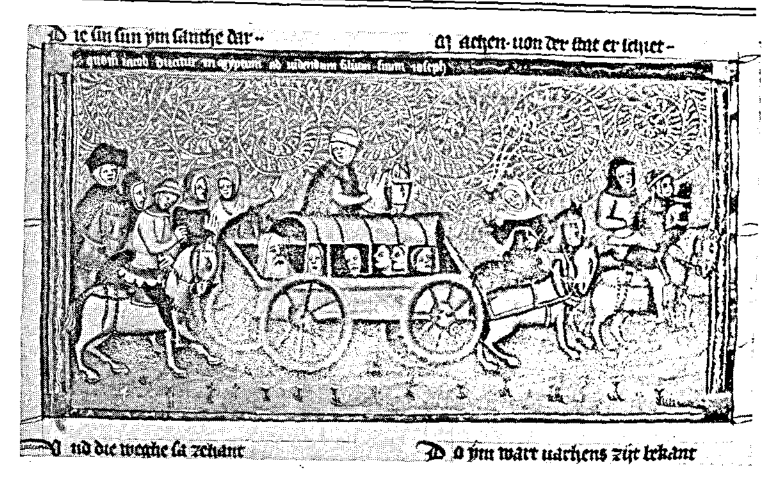


Bild 4. Bibl. fol. 5. Bl. 43r. Jakobs Reise nach Ägypten

Quaternien, von denen einige der letzten am Schluß unten Zählung in römischen Zahlen aufweisen. In der vierten Lage ist vor dem 26. ein Blatt, wahrscheinlich mit dem Bild des Turmbaus zu Babel, und ebenso in der zwölften Lage vor Blatt 90 ein anderes, wohl ebenfalls mit einem Bild ausgeschnitten worden. Die Maße der Handschrift sind ein wenig kleiner als bei der andern, 37,5 auf 27,2, bzw. 28,3 auf 18,1, in zwei Spalten zwischen feinen Tintenlinien, die über die ganze Seite gehen und vorn an den Spalten dreifach gezogen sind, mit 40 Zeilen auf Tintenlinien, von denen je die drei obersten und untersten, sowie zwei in der Mitte über die ganze Seite gehen.

Spielen die beiden Stuttgarter Handschriften für die textliche Überlieferung der Weltchronik keine besondere Rolle, so ist ihr Wert um so bedeutender, wenn wir den *Bilderschatz* ins Auge fassen, der uns eine überaus ergiebige und aufschlußreiche Probe der mittelalterlichen Illustrationskunst bietet. Bibl. fol. 5 enthält, abgesehen von unzähligen kleinen Goldinitialen auf gemustertem blau-rotem Grund und neben vielen Federzeichnungsinitialen mit Drolerien, 206 Miniaturen zur Illustration der Dichtung Rudolfs. Die andere Handschrift hat gar über 250 Bilder als Schmuck, wovon allerdings etwa der dritte Teil zu den Fortsetzungen und Anhängen gehört; aber auch wenn wir diese unberücksichtigt lassen, bleiben immer noch mehr als $1^1/_2$ Hundert für die Weltchronik. Damit stehen die beiden Handschriften an der Spitze der Bilderchroniken des Rudolf von Ems. Die obengenannte, für die Textüberlieferung wichtigste Handschrift in Wernigerode enthält nur 69, eine andere Bilderhandschrift der Weltchronik in München 158 Malereien. Weitaus die meisten Miniaturen von Bibl. fol. 5 gehen über die ganze Breite der Seite und füllen durchschnittlich etwa ein Drittel der Seite. Eine weit geringere Zahl hat nur die Breite der Spalte und eine noch kleinere ist am Rand angebracht. Dazu treten noch einige Bildinitialen; sie kennzeichnen meist den Anfang der Abschnitte bzw. der Weltalter, die von Rudolf auch durch Akrosticha — eine Liebhaberei des gelehrten Dichters, mit der er am Anfang des Werks seinen eigenen Namen andeutet — hervorgehoben ist. Gewöhnlich tragen die Bilder am oberen Rand einelateinische Inschrift, die nach der Art der alten Tituli den Inhalt angibt. Alle 206 Malereien sind natürlich nicht gleichwertig und stammen wohl auch nicht von einer Hand. Ihre Technik ist aber durchaus einheitlich und zeigt französischen Einfluß. Es sind Bilder in satter, glänzender, ziemlich dick aufgetragener Deckfarbe, die schon durch die reichliche Verwendung von Gold einen sehr prunkvollen Eindruck machen. Die Zeichnung wird in Lokalfarben ausgemalt, durch dunklere Töne modelliert und mit Weiß gehöht. Die Gesichter in blasser braunroter Fleischfarbe werden durch kleine rote Flecke, durch blaßbraune Zeichnung und bei Mund und Augen durch schwarzbraune Striche ausgeführt und Stirn, Backenknochen, Mundlinie u. a. auch weiß gehöht.

Ein ganz anderes Gepräge haben die Bilder der anderen Handschrift, wenngleich auch sie in der Hauptsache Deckfarbe zeigen. Aber diese ist hier nicht so glänzend und dick aufgetragen, und die Bilder weisen überhaupt eine weniger vollkommene Technik auf. Auch wird ihre einheitliche Wirkung dadurch beeinträchtigt, daß bei den Gesichtern Haar und Bart und auch sonstige Einzelheiten der Zeichnung mit der Feder ausgeführt sind. In der Darstellung der Gestalten ist dieser Künstler ungewandter, in der Ausführung des Beiwerks, wie Geräte, Umgebung u. dgl. steht er noch auf niederer Stufe und läßt seine Figuren meist einfach auf dem Bildrahmen auftreten, was alles darauf hinweist, daß die Handschrift früher anzusetzen ist. Andererseits aber zeigt er im Ausmalen von manchen Einzelheiten viel eigene Erfindung (Bild 2) und hat eine eindrucksvolle Farbwirkung durch seine feinen, ganz neuzeitlich anmutenden Töne, besonders durch seine Vorliebe für schönfarbene Mäntel mit reichem Faltenwurf, die ganz illusionistisch gemalt sind. Übrigens haben wir es auch hier nicht im ganzen Buch mit einem und demselben Maler zu tun; besonders die Anhänge zeigen eine

Quaternien, von denen einige der letzten am Schluß unten Zählung in römischen Zahlen aufweisen. In der vierten Lage ist vor dem 26. ein Blatt, wahrscheinlich mit dem Bild des Turmbaus zu Babel, und ebenso in der zwölften Lage vor Blatt 90 ein anderes, wohl ebenfalls mit einem Bild ausgeschnitten worden. Die Maße der Handschrift sind ein wenig kleiner als bei der andern, 37,5 auf 27,2, bzw. 28,3 auf 18,1, in zwei Spalten zwischen feinen Tintenlinien, die über die ganze Seite gehen und vorn an den Spalten dreifach gezogen sind, mit 40 Zeilen auf Tintenlinien, von denen je die drei obersten und untersten, sowie zwei in der Mitte über die ganze Seite gehen.



Bild 4. Bibl. fol. 5. Bl. 43r. Jakobs Reise nach Ägypten

Spielen die beiden Stuttgarter Handschriften für die textliche Überlieferung der Weltchronik keine besondere Rolle, so ist ihr Wert um so bedeutender, wenn wir den *Bilderschatz* ins Auge fassen, der uns eine überaus ergiebige und aufschlußreiche Probe der mittelalterlichen Illustrationskunst bietet. Bibl. fol. 5 enthält, abgesehen von unzähligen kleinen Goldinitialen auf gemustertem blau-rotem Grund und neben vielen Federzeichnungsinitialen mit Drolerien, 206 Miniaturen zur Illustration der Dichtung Rudolfs. Die andere Handschrift hat gar über 250 Bilder als Schmuck, wovon allerdings etwa der dritte Teil zu den Fortsetzungen und Anhängen gehört; aber auch wenn wir diese unberücksichtigt lassen, bleiben immer noch mehr als $1^1/_2$ Hundert für die Weltchronik. Damit stehen die beiden Handschriften an der Spitze der Bilderchroniken des Rudolf von Ems. Die obengenannte, für die Textüberlieferung wichtigste Handschrift in Wernigerode enthält nur 69, eine andere Bilderhandschrift der Weltchronik in München 158 Malereien. Weitaus die meisten Miniaturen von Bibl. fol. 5 gehen über die ganze Breite der Seite und füllen durchschnittlich etwa ein Drittel der Seite. Eine weit geringere Zahl hat nur die Breite der Spalte und eine noch kleinere ist am Rand angebracht. Dazu treten noch einige Bildinitialen; sie kennzeichnen meist den Anfang der Abschnitte bzw. der Weltalter, die von Rudolf auch durch Akrosticha — eine Liebhaberei des gelehrten Dichters, mit der er am Anfang des Werks seinen eigenen Namen andeutet — hervorgehoben ist. Gewöhnlich tragen die Bilder am oberen Rand eine lateinische Inschrift, die nach der Art der alten Tituli den Inhalt angibt. Alle 206 Malereien sind natürlich nicht gleichwertig und stammen wohl auch nicht von einer Hand. Ihre Technik ist aber durchaus einheitlich und zeigt französischen Einfluß. Es sind Bilder in satter, glänzender, ziemlich dick aufgetragener Deckfarbe, die schon durch die reichliche Verwendung von Gold einen sehr prunkvollen Eindruck machen. Die Zeichnung wird in Lokalfarben ausgemalt, durch dunklere Töne modelliert und mit Weiß gehöht. Die Gesichter in blasser braunroter Fleischfarbe werden durch kleine rote Flecke, durch blaßbraune Zeichnung und bei Mund und Augen durch schwarzbraune Striche ausgeführt und Stirn, Backenknochen, Mundlinie u. a. auch weiß gehöht.

Ein ganz anderes Gepräge haben die Bilder der anderen Handschrift, wenngleich auch sie in der Hauptsache Deckfarbe zeigen. Aber diese ist hier nicht so glänzend und dick aufgetragen, und die Bilder weisen überhaupt eine weniger vollkommene Technik auf. Auch wird ihre einheitliche Wirkung dadurch beeinträchtigt, daß bei den Gesichtern Haar und Bart und auch sonstige Einzelheiten der Zeichnung mit der Feder ausgeführt sind. In der Darstellung der Gestalten ist dieser Künstler ungewandter, in der Ausführung des Beiwerks, wie Geräte, Umgebung u. dgl. steht er noch auf niederer Stufe und läßt seine Figuren meist einfach auf dem Bildrahmen auftreten, was alles darauf hinweist, daß die Handschrift früher anzusetzen ist. Andererseits aber zeigt er im Ausmalen von manchen Einzelheiten viel eigene Erfindung (Bild 2) und hat eine eindrucksvolle Farbwirkung durch seine feinen, ganz neuzeitlich anmutenden Töne, besonders durch seine Vorliebe für schönfarbene Mäntel mit reichem Faltenwurf, die ganz illusionistisch gemalt sind. Übrigens haben wir es auch hier nicht im ganzen Buch mit einem und demselben Maler zu tun; besonders die Anhänge zeigen eine

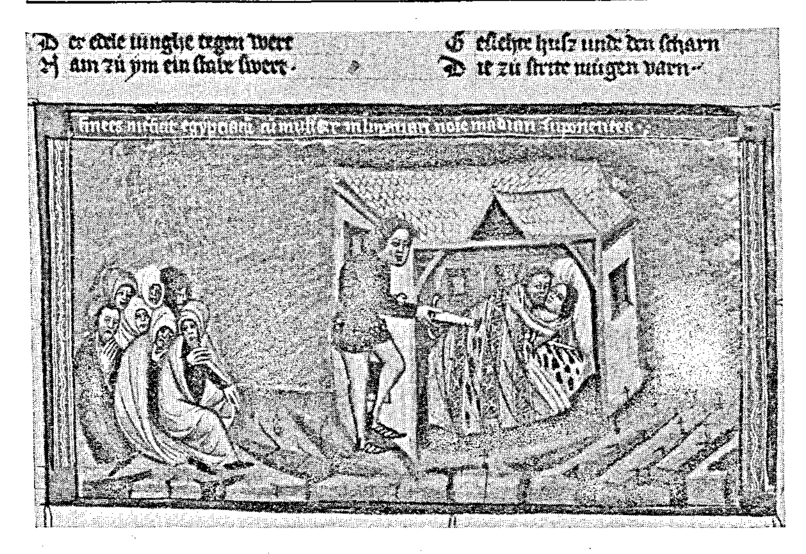


Bild 5. Bibl. fol. 5. Bl. 79r. Phinees ersticht Zambu und Corti

ganz andere Hand. Ziemlich mehr als die Hälfte der Darstellungen von Bibl. fol. 5 sind auch in der andern Handschrift enthalten. Nicht ganz so viele, und zwar allermeist dieselben, finden sich zugleich in der Münchner Handschrift, wobei zu berücksichtigen ist, daß der erste Teil der letzteren verlorengegangen ist. Von diesem allen drei Handschriften gemeinsamen Bestand ist etwas weniger als die Hälfte auch in dem Wernigeroder Manuskript wieder zu sehen. Die inhaltlich übereinstimmenden Bilder der beiden Stuttgarter Handschriften decken sich aber nie ganz in der Ausführung, ebensowenig mit den Bildern der anderen Handschriften, soweit sich dies aus den seitherigen Veröffentlichungen ersehen läßt. Die gegenständliche Übereinstimmung der Illustrationen war natürlich weithin durch den Stoff selbst gegeben. Es legte sich ganz von selbst nahe, bestimmte Ereignisse aus dem Leben der Urväter immer wieder auszumalen; man denke nur an die Arche Noahs, den Turmbau zu Babel, Sodoms Brand, Isaaks Opferung, Joseph und Potiphars Weib, den Zug durchs Rote Meer, Josua und Kaleb, u. dgl. Die Frage der ikonographischen Übereinstimmung darf deshalb nur mit großer Vorsicht für die Untersuchung der Abhängigkeit einzelner Handschriften oder Handschriftengruppen voneinander gerade bei diesen Werken beigezogen werden. So konservativ die mittelalterliche Kunst bei bestimmten Darstellungen — Evangelisten, Majestas Domini, Kreuzigung, Marienbilder usw. — sich zeigt, in der Illustration solcher Chroniken nahm sich der Künstler viel mehr Freiheit.

Dafür ist aber gerade die eine der beiden Stuttgarter Weltchroniken, Bibl. fol. 5, für die Untersuchung einer wichtigen Frage der mittelalterlichen Kunst ganz besonders geeignet, da sie zeitlich genau festgelegt ist. Ihre Schlußverse lauten:

> Vf den fridag was sanct Brictius.
> Do nam diz buch ende alsus.
> Nach godis geburten dusint jar
> Dar zu (CCC) dru vnd achtzig als eyn har.

Die Entstehung der Handschrift liegt also nur eine kurze Spanne Zeit vor dem großen Wendepunkt, der mit dem Jahr 1400 in der Entwicklung der deutschen Malerei, besonders in ihrem Verhältnis zur Natur, angesetzt wird.

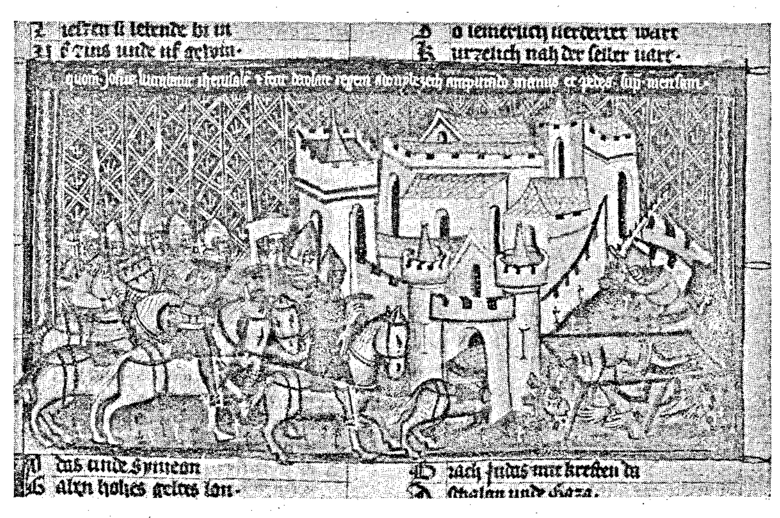


Bild 6. Bibl. fol. 5. Bl. 93v. Josuas Einzug in Jerusalem

Der Behauptung, die auch schon aufgestellt worden ist, daß die germanische Kunst naturalistisch sei, steht der Grundzug der mittelalterlichen Kunst entgegen, die nicht Einzeldinge darstellt, sondern deren Idee, die nicht Abbildungen der Wirklichkeit geben will, sondern nur aus dieser Wirklichkeit Anregung und Vorbild für ihre Sinnbilder entnimmt, im Einklang mit der ganzen mittel-



Bild 5. Bibl. fol. 5. Bl. 79r. Phinees ersticht Zambu und Corti

ganz andere Hand. Ziemlich mehr als die Hälfte der Darstellungen von Bibl. fol. 5 sind auch in der andern Handschrift enthalten. Nicht ganz so viele, und zwar allermeist dieselben, finden sich zugleich in der Münchner Handschrift, wobei zu berücksichtigen ist, daß der erste Teil der letzteren verlorengegangen ist. Von diesem allen drei Handschriften gemeinsamen Bestand ist etwas weniger als die Hälfte auch in dem Wernigeroder Manuskript wieder zu sehen. Die inhaltlich übereinstimmenden Bilder der beiden Stuttgarter Handschriften decken sich aber nie ganz in der Ausführung, ebensowenig mit den Bildern der anderen Handschriften, soweit sich dies aus den seitherigen Veröffentlichungen ersehen läßt. Die gegenständliche Übereinstimmung der Illustrationen war natürlich weithin durch den Stoff selbst gegeben. Es legte sich ganz von selbst nahe, bestimmte Ereignisse aus dem Leben der Urväter immer wieder auszumalen; man denke nur an die Arche Noahs, den Turmbau zu Babel, Sodoms Brand, Isaaks Opferung, Joseph und Potiphars Weib, den Zug durchs Rote Meer, Josua und Kaleb, u. dgl. Die Frage der ikonographischen Übereinstimmung darf deshalb nur mit großer Vorsicht für die Untersuchung der Abhängigkeit einzelner Handschriften oder Handschriftengruppen voneinander gerade bei diesen Werken beigezogen werden. So konservativ die mittelalterliche Kunst bei bestimmten Darstellungen — Evangelisten, Majestas Domini, Kreuzigung, Marienbilder usw. — sich zeigt, in der Illustration solcher Chroniken nahm sich der Künstler viel mehr Freiheit.

Dafür ist aber gerade die eine der beiden Stuttgarter Weltchroniken, Bibl. fol. 5, für die Untersuchung einer wichtigen Frage der mittelalterlichen Kunst ganz besonders geeignet, da sie zeitlich genau festgelegt ist. Ihre Schlußverse lauten:

> Vf den fridag was sanct Brictius.
> Do nam diz buch ende alsus.
> Nach godis geburten dusint jar
> Dar zu (CCC) dru vnd achtzig als eyn har.

Die Entstehung der Handschrift liegt also nur eine kurze Spanne Zeit vor dem großen Wendepunkt, der mit dem Jahr 1400 in der Entwicklung der deutschen Malerei, besonders in ihrem Verhältnis zur Natur, angesetzt wird.

Der Behauptung, die auch schon aufgestellt worden ist, daß die germanische Kunst naturalistisch sei, steht der Grundzug der mittelalterlichen Kunst entgegen, die nicht Einzeldinge darstellt, sondern deren Idee, die nicht Abbildungen der Wirklichkeit geben will, sondern nur aus dieser Wirklichkeit Anregung und Vorbild für ihre Sinnbilder entnimmt, im Einklang mit der ganzen mittel-



Bild 6. Bibl. fol. 5. Bl. 93v. Josuas Einzug in Jerusalem

alterlichen Auffassung, daß das einzelne nur Bedeutung hat als Teil eines großen Ganzen, daß die Einzelheit abgestreift werden muß, wenn man zum Wesentlichen gelangen will. Aus diesem Grundsatz ergibt sich der Stil der mittelalterlichen Kunst. Der damalige Künstler weiß ganz genau, daß alle irdischen Ereignisse sich auf einem ganz bestimmten Schauplatz abspielen; für diesen genügt ihm aber immer wieder dieselbe Erdscholle. Er kann sich wohl denken, daß die Stadt Rom anders aussieht als die Stadt Jerusalem; aber er stellt beide mit dem gleichen Stück Stadtmauer und Türmen daran und vielleicht einer Baulichkeit dahinter dar und schreibt, wenn nötig, den Namen dazu. Der heutige Mensch lächelt gern über diese mittelalterlichen Bilder und denkt, der Künstler hat es eben nicht besser fertiggebracht, er hat die Dinge nicht so scharf gesehen. Aber daß das mittelalterliche Auge noch nicht bemerkt haben sollte, daß Pferde gewöhnlich nicht grün, Bäume nicht purpurrot, das Wasser nicht gelb, das Haar nicht blau aussieht, ist kaum anzunehmen, und doch malt der alte Künstler diese Dinge gelegentlich in solchen Farben und wird dafür auch seine Gründe gehabt haben, die eben mit Naturtreue nichts zu tun haben, sondern in der Richtung der dekorativen Wirkung liegen. Doch wird andererseits nicht abzuleugnen sein, daß für einzelne Seiten, besonders im Landschaftsbild, das deutsche Auge erst im Lauf der Zeit geschärft worden ist.

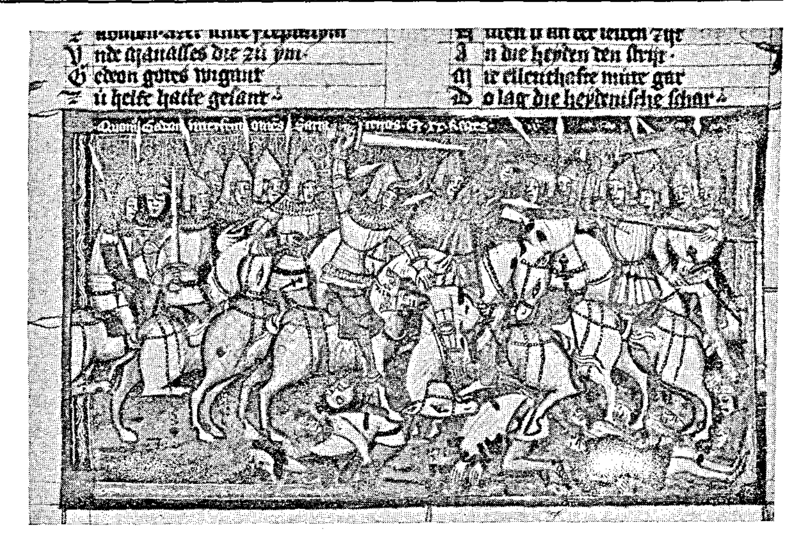


Bild 7. Bibl. fol. 5. Bl. 101 r. Gideon vernichtet die Sarazenen

Wie steht es nun in dieser Frage mit unsern Bildern? Betrachten wir zunächst die Menschendarstellungen, so finden wir natürlich nirgends Porträts. Um bei den einzelnen Personen den Stand anzudeuten, benützt der Maler das alte Mittel, sie durch Attribute voneinander zu unterscheiden. Wenn er den König Salomo malen soll, so kümmert er sich wenig darum, gerade den Salomo zu kennzeichnen; wenn dies nicht schon durch den Zusammenhang klar ist, kann man ja einfach den Namen anschreiben. Daß wir aber einen König vor uns haben, wird sehr deutlich gemacht durch seine Krone, und zwar durch eine Krone von einem Ausmaß, daß uns der arme Kopf, der sie zu tragen bekommt, ordentlich leid tun muß, wenn er auch nach mittelalterlichem Stil im Verhältnis zum ganzen Körper durchaus nicht zu klein geraten ist. Ob der König beim jeweiligen Anlaß in Wirklichkeit die Krone getragen haben würde, spielt für den Maler gar keine Rolle; um auf dem Bild König zu sein, muß er eben die Krone haben. Daß er sie auf den Throne sitzend trägt, ist nicht weiter verwunderlich; schon etwas mehr, daß sie ihn auch in der Schlacht auszeichnet. Saul stürzt sich ins Schwert mit der Krone auf dem Kopf, andere Könige hängen am Galgen, die Krone auf dem Haupt. Aber auch im Bett behält man sie auf, selbst in den aller intimsten Augenblicken, wo die Königswürde neben allgemeinem Menschentum wirklich nichts zu tun hat. Den alten David soll die jugendfrische Abisag im Bette wärmen; sie hat aber kaum Platz neben des Königs ungeheurer Krone.

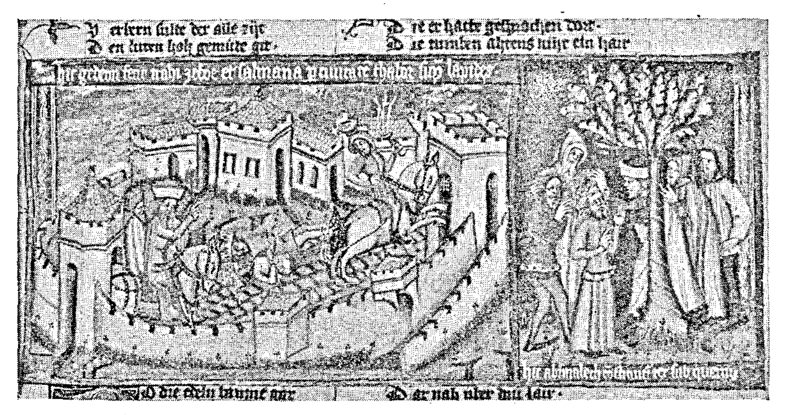


Bild 8. Bibl. fol. 5. Bl. 103 v. Gideon läßt Zeber und Salmana durch Thabor schleifen

Wie den König die Krone,

alterlichen Auffassung, daß das einzelne nur Bedeutung hat als Teil eines großen Ganzen, daß die Einzelheit abgestreift werden muß, wenn man zum Wesentlichen gelangen will. Aus diesem Grundsatz ergibt sich der Stil der mittelalterlichen Kunst. Der damalige Künstler weiß ganz genau, daß alle irdischen Ereignisse sich auf einem ganz bestimmten Schauplatz abspielen; für diesen genügt ihm aber immer wieder dieselbe Erdscholle. Er kann sich wohl denken, daß die Stadt Rom anders aussieht als die Stadt Jerusalem; aber er stellt beide mit dem gleichen Stück Stadtmauer und Türmen daran und vielleicht einer Baulichkeit dahinter dar und schreibt, wenn nötig, den Namen dazu. Der heutige Mensch lächelt gern über diese mittelalterlichen Bilder und denkt, der Künstler hat es eben nicht besser fertiggebracht, er hat die Dinge nicht so scharf gesehen. Aber daß das mittelalterliche Auge noch nicht bemerkt haben sollte, daß Pferde gewöhnlich nicht grün, Bäume nicht purpurrot, das Wasser nicht gelb, das Haar nicht blau aussieht, ist kaum anzunehmen, und doch malt der alte Künstler diese Dinge gelegentlich in solchen Farben und wird dafür auch seine Gründe gehabt haben, die eben mit Naturtreue nichts zu tun haben, sondern in der Richtung der dekorativen Wirkung liegen. Doch wird andererseits nicht abzuleugnen sein, daß für einzelne Seiten, besonders im Landschaftsbild, das deutsche Auge erst im Lauf der Zeit geschärft worden ist.



Bild 7. Bibl. fol. 5. Bl. 101r. Gideon vernichtet die Sarazenen

Wie steht es nun in dieser Frage mit unsern Bildern? Betrachten wir zunächst die Menschendarstellungen, so finden wir natürlich nirgends Porträts. Um bei den einzelnen Personen den Stand anzudeuten, benützt der Maler das alte Mittel, sie durch Attribute voneinander zu unterscheiden. Wenn er den König Salomo malen soll, so kümmert er sich wenig darum, gerade den Salomo zu kennzeichnen; wenn dies nicht schon durch den Zusammenhang klar ist, kann man ja einfach den Namen anschreiben. Daß wir aber einen König vor uns haben, wird sehr deutlich gemacht durch seine Krone, und zwar durch eine Krone von einem Ausmaß, daß uns der arme Kopf, der sie zu tragen bekommt, ordentlich leid tun muß, wenn er auch nach mittelalterlichem Stil im Verhältnis zum ganzen Körper durchaus nicht zu klein geraten ist. Ob der König beim jeweiligen Anlaß in Wirklichkeit die Krone getragen haben würde, spielt für den Maler gar keine Rolle; um auf dem Bild König zu sein, muß er eben die Krone haben. Daß er sie auf den Throne sitzend trägt, ist nicht weiter verwunderlich; schon etwas mehr, daß sie ihn auch in der Schlacht auszeichnet. Saul stürzt sich ins Schwert mit der Krone auf dem Kopf, andere Könige hängen am Galgen, die Krone auf dem Haupt. Aber auch im Bett behält man sie auf, selbst in den aller intimsten Augenblicken, wo die Königswürde neben allgemeinem Menschentum wirklich nichts zu tun hat. Den alten David soll die jugendfrische Abisag im Bette wärmen; sie hat aber kaum Platz neben des Königs ungeheurer Krone.



Bild 8. Bibl. fol. 5. Bl. 103v. Gideon läßt Zeber und Salmana durch Thabor schleifen

Wie den König die Krone,



Bild 9. Bibl. fol. 5. Bl. 113v. Simson reißt die Säulen ein

kennzeichnen den Priester die Gewänder, den Soldaten die Waffen usw., wie es schon in der karolingischen Kunst gehalten war. Zugehörigkeit zu einem mißachteten Stand, etwa dem der Henker, oder zu einer niederen Volksschicht drückt gelegentlich ein grobes Gesicht, z. B. eine rüsselartige Nase, aus. Weiterhin sucht der Maler anzudeuten, ob der Dargestellte alt oder jung ist. Aber darüber hinausgehende Individualisierung ist nicht seine Sache. Dabei sei hier auf eine Eigentümlichkeit unseres Malers noch hingewiesen: Tote werden gern durch die aus ihrem geöffneten Mund weiß herausleuchtenden Zähne gekennzeichnet (Bild 6 und 7).

Gefühl und Stimmung in den Mienen anzudeuten, wird kaum versucht; jedenfalls nicht mehr als in früheren Jahrhunderten gelegentlich auch schon. Immerhin zeigt der Maler manchmal ein sprechendes Augenspiel; meist tritt aber hier die Gebärdensprache der Hände ein.

Geht so der Maler auf das geistige Leben der Menschen nur oberflächlich ein, so ist er um so genauer in der äußeren Tracht, und seine Bilder sind, wie überhaupt die Miniaturen der mittelalterlichen Handschriften, wertvolle Quellen für die Kostümgeschichte der Zeit. Die Frauen tragen enganschließende, weit ausgeschnittene Kleider und erweisen sich darin mit ihren schlanken Formen und ihrer manchmal leicht geschwungenen Haltung noch recht als Gestalten aus gotischer Zeit. Die Männer sind kräftiger, irdischer gebaut und erscheinen besonders mit ihren weiten, oft bauschigen Mänteln, unter denen die enganliegenden Hosen um so mehr auffallen, meist breiter und stämmiger als früher. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die vielen Schlachtenbilder mit ihrer reichen Darstellung der ritterlichen Rüstung. Man sieht überall die Beckenhaube mit der Halsbrünne, die als Kragen über Brust und Schultern herabfällt; dazu aus Platten gebildetes Arm- und Beinzeug. Weiterhin sind als Modestücke die spitzen Eisenschuhe zu beachten und der weit herabgesenkte Gürtel, vielfach golden, der auch über dem Friedensgewand getragen wird. Bei dem König ist außer dem Gürtel gern die ganze Rüstung, Helm, Brünne und Schutzplatten, aus Gold.

Wir finden also bei den Menschendarstellungen wohl noch die mittelalterliche Stufe, aber doch im ganzen lebenswahre und wirklichkeitsähnliche Bilder. Dagegen gelingt dem Maler die Zeichnung der Tiere viel weniger. Besonders seine Pferde sind recht hölzerne Geschöpfe, die lebhaft an die Formen erinnern, wie wir sie oft als Kinderspielzeug in Archen sehen. Darüber dürfen wir uns bei den Tieren nicht aufhalten, daß sie viel zu klein sind im Verhältnis zum Menschen; der Reitersmann könnte mit Leichtigkeit seine Beine auf den Boden stellen und sein Rößlein unter sich durchrennen lassen. Diese Art, den Menschen viel größer zu zeichnen als alles, was um ihn ist, stellt eine Eigentümlichkeit des Mittelalters dar, die schon aus seinem Bestreben fließt, das Wesentliche herauszuheben.

Noch viel krasser wird dieses Mißverhältnis bei der nicht lebenden Umgebung, besonders bei Gebäuden, aber auch beim Gerät. Wo in dem Reisewagen, in welchem Jakob nach Ägypten fährt (Bild 4), die Körper der Mitfahrenden bleiben, darüber macht sich der Maler keine weiteren Gedanken; eigentlich finden kaum die Köpfe im Behälter Platz. Der Wagen, mit dem Samgar 600 Heiden zermalmte, ist ein kleines Leiterwägelein, wie wir es unseren Jüngsten zu Weihnachten schenken; Samgar hält ihn auch mit Leichtigkeit an der Deichsel in die Luft. Von einem Bestreben, die Dinge so zu zeichnen, wie sie in Wirklichkeit waren, oder wenigstens ihrer Wiedergabe eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu sichern, ist hier nichts



Bild 9. Bibl. fol. 5. Bl. 113 v. Simson reißt die Säulen ein

kennzeichnen den Priester die Gewänder, den Soldaten die Waffen usw., wie es schon in der karolingischen Kunst gehalten war. Zugehörigkeit zu einem mißachteten Stand, etwa dem der Henker, oder zu einer niederen Volksschicht drückt gelegentlich ein grobes Gesicht, z. B. eine rüsselartige Nase, aus. Weiterhin sucht der Maler anzudeuten, ob der Dargestellte alt oder jung ist. Aber darüber hinausgehende Individualisierung ist nicht seine Sache. Dabei sei hier auf eine Eigentümlichkeit unseres Malers noch hingewiesen: Tote werden gern durch die aus ihrem geöffneten Mund weiß herausleuchtenden Zähne gekennzeichnet (Bild 6 und 7).

Gefühl und Stimmung in den Mienen anzudeuten, wird kaum versucht; jedenfalls nicht mehr als in früheren Jahrhunderten gelegentlich auch schon. Immerhin zeigt der Maler manchmal ein sprechendes Augenspiel; meist tritt aber hier die Gebärdensprache der Hände ein.

Geht so der Maler auf das geistige Leben der Menschen nur oberflächlich ein, so ist er um so genauer in der äußeren Tracht, und seine Bilder sind, wie überhaupt die Miniaturen der mittelalterlichen Handschriften, wertvolle Quellen für die Kostümgeschichte der Zeit. Die Frauen tragen enganschließende, weit ausgeschnittene Kleider und erweisen sich darin mit ihren schlanken Formen und ihrer manchmal leicht geschwungenen Haltung noch recht als Gestalten aus gotischer Zeit. Die Männer sind kräftiger, irdischer gebaut und erscheinen besonders mit ihren weiten, oft bauschigen Mänteln, unter denen die enganliegenden Hosen um so mehr auffallen, meist breiter und stämmiger als früher. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die vielen Schlachtenbilder mit ihrer reichen Darstellung der ritterlichen Rüstung. Man sieht überall die Beckenhaube mit der Halsbrünne, die als Kragen über Brust und Schultern herabfällt; dazu aus Platten gebildetes Arm- und Beinzeug. Weiterhin sind als Modestücke die spitzen Eisenschuhe zu beachten und der weit herabgesenkte Gürtel, vielfach golden, der auch über dem Friedensgewand getragen wird. Bei dem König ist außer dem Gürtel gern die ganze Rüstung, Helm, Brünne und Schutzplatten, aus Gold.

Wir finden also bei den Menschendarstellungen wohl noch die mittelalterliche Stufe, aber doch im ganzen lebenswahre und wirklichkeitsähnliche Bilder. Dagegen gelingt dem Maler die Zeichnung der Tiere viel weniger. Besonders seine Pferde sind recht hölzerne Geschöpfe, die lebhaft an die Formen erinnern, wie wir sie oft als Kinderspielzeug in Archen sehen. Darüber dürfen wir uns bei den Tieren nicht aufhalten, daß sie viel zu klein sind im Verhältnis zum Menschen; der Reitersmann könnte mit Leichtigkeit seine Beine auf den Boden stellen und sein Rößlein unter sich durchrennen lassen. Diese Art, den Menschen viel größer zu zeichnen als alles, was um ihn ist, stellt eine Eigentümlichkeit des Mittelalters dar, die schon aus seinem Bestreben fließt, das Wesentliche herauszuheben.

Noch viel krasser wird dieses Mißverhältnis bei der nicht lebenden Umgebung, besonders bei Gebäuden, aber auch beim Gerät. Wo in dem Reisewagen, in welchem Jakob nach Ägypten fährt (Bild 4), die Körper der Mitfahrenden bleiben, darüber macht sich der Maler keine weiteren Gedanken; eigentlich finden kaum die Köpfe im Behälter Platz. Der Wagen, mit dem Samgar 600 Heiden zermalmte, ist ein kleines Leiterwägelein, wie wir es unseren Jüngsten zu Weihnachten schenken; Samgar hält ihn auch mit Leichtigkeit an der Deichsel in die Luft. Von einem Bestreben, die Dinge so zu zeichnen, wie sie in Wirklichkeit waren, oder wenigstens ihrer Wiedergabe eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu sichern, ist hier nichts

zu spüren; der Künstler folgt ganz anderen Gesetzen. Noch viel deutlicher kommt dies zum Ausdruck bei der Darstellung von Gebäuden und Städten. Um eine Stadt vorzuführen, braucht der mittelalterliche Maler, wie schon gesagt, nur ein Stück Stadtmauer mit einem oder zwei Türmen daran; wenn er ein Übriges tun will, gibt er noch ein Gebäude dazu, um das Häusermeer anzudeuten. Und all das zeichnet die alte Kunst zur Zeit ihrer strengsten Stilisierung nur in zwei Ausdehnungen, nach Breite und Höhe, und wahrt so ihrer Malerei in schärfster Form das Gepräge der Flächenkunst, die keine Tiefe kennt. Sollen von einer Kirche außer der Giebelfront auch die Seitenflächen gezeigt werden, so wird das Gebäude einfach aufgeklappt und links und rechts von der Vorderfront die Seiten angemalt. Braucht der Künstler den Innenraum, weil er Vorgänge im Innern eines Hauses darstellen soll, so nimmt er nur die Vorderwand des Hauses weg und läßt uns so in die Innenräume hineinblicken. Die strenge Wahrung des Flächencharakters der Malerei, wie sie z. B. die Ottonische Kunst in manchen Meisterwerken aufweist, ist später in weniger stilstrengen Zeiten aufgegeben worden und sie ist bei unseren Bildern längst vergessen. Auch zeigt der Künstler schon durch die Häufung und Vergrößerung der Sinnbilder, die zur Darstellung der Wirklichkeit dienen sollen, daß er einer späteren Zeit angehört. Er malt recht umfangreiche Stadtmauern mit vielen Türmen, schließt gern ihren Ring vollständig, um den Eindruck einer ganzen Stadt zu erwecken, und setzt dann Häusergruppen ins Innere. Ja, er zeigt uns einmal sehr anschaulich ein Straßenbild einer Stadt und was sich alles auf dieser Straße abspielt (Bild 8). Zugleich ahnen wir bei einem Bild dieser Art, welch große Vorteile der mittelalterliche Stil gerade für solche Vorwürfe bot. Wie soll es ein Maler der Neuzeit angreifen, wenn er uns eine ganze Stadt vorführen, darin eine umfangreiche Szene, die sich auf der Straße abspielt, anschaulich machen und das Ganze in den Maßen einer gewöhnlichen Buchseite halten soll? Da hatte es sein Vorgänger in alten Zeiten unendlich viel leichter, der sich um die wirkliche Größe der Menschen im Verhältnis zu Haus und Stadt nicht kümmern mußte. Rahab, die aus Jericho heraus zusieht, wie die Juden um die Stadt ziehen, ist mit ihrem Brustbild, das ein hohes Bogenfenster der Giebelfront eines Hauses füllt, nicht sehr viel kleiner als die Höhe der ganzen Stadt. Das Tor von Jerusalem, durch das Josua mit seinen Kriegern einziehen will, ist nicht halb so groß als der Sieger hoch zu Roß; der Maler läßt deshalb auch den ersten, besonders kleinen Reiter, der eben durch das Tor schlüpft, sich auf seinem Rößlein gewaltig bücken (Bild 6). Der Turm, in dem Eglon eingesperrt war, ist viel kleiner als der herausgetretene Gefangene selbst. Der Salomonische Tempel, zu dessen Weihe ein Klerikerzug herankommt, ist so nieder, daß der Zug mit Leichtigkeit über sein Dach wegschauen kann.

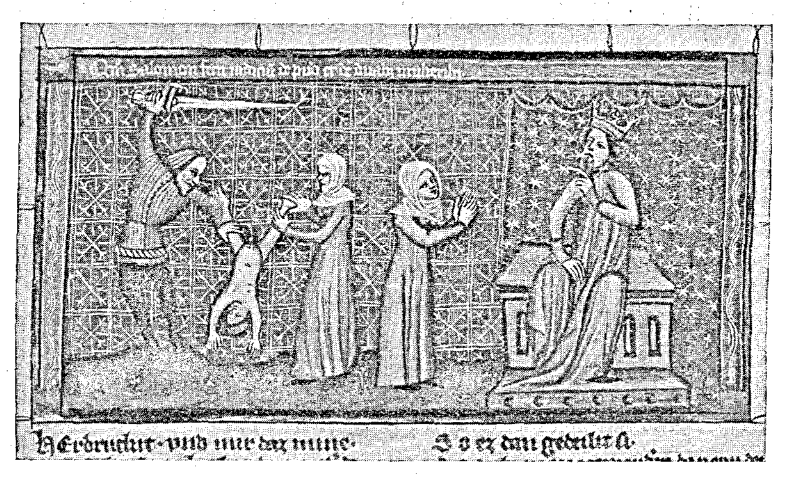


Bild 10. Bibl. fol. 174 v. Das Salomonische Urteil

In all diesen Dingen steht der Maler unserer Bilder entschieden und unbedenklich auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Malerei; ebenso mit dem Verfahren, Vorgänge in Innenräumen darzustellen. Wie Abraham den Herrn in seinem kuppelgedeckten, säulengeschmückten Haus empfängt, sehen wir dadurch, daß beim Bild die Vorderwand des Hauses weggelassen ist. Das gleiche Mittel wird benützt, um die Darbringung Samuels im Tempel vorzuführen. Ein anderes Beispiel bietet die auf Bild 5 wiedergegebene Szene des Phinees. Etwas kunstvoller greift es der Maler an, um den Vorgang der Blendung des Sisara in seinem Zelt darzustellen: am Kopf des Zeltes sind zwei Zeltwände zurückgeschlagen, damit Jahel an den Sisara herantreten und wir zugleich die Szene mit ansehen können.

Wie hierin der Künstler unbesorgt um die Wirklichkeit noch durchaus die Hilfsmittel der mittelalterlichen Malerei sich zunutze macht, so benützt er auch das alte Verfahren, Begebenheiten, die sich an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten abgespielt haben, an einer und derselben Stelle gleichzeitig vorzuführen. Der Engel heißt die Hagar in der

zu spüren; der Künstler folgt ganz anderen Gesetzen. Noch viel deutlicher kommt dies zum Ausdruck bei der Darstellung von Gebäuden und Städten. Um eine Stadt vorzuführen, braucht der mittelalterliche Maler, wie schon gesagt, nur ein Stück Stadtmauer mit einem oder zwei Türmen daran; wenn er ein Übriges tun will, gibt er noch ein Gebäude dazu, um das Häusermeer anzudeuten. Und all das zeichnet die alte Kunst zur Zeit ihrer strengsten Stilisierung nur in zwei Ausdehnungen, nach Breite und Höhe, und wahrt so ihrer Malerei in schärfster Form das Gepräge der Flächenkunst, die keine Tiefe kennt. Sollen von einer Kirche außer der Giebelfront auch die Seitenflächen gezeigt werden, so wird das Gebäude einfach aufgeklappt und links und rechts von der Vorderfront die Seiten angemalt. Braucht der Künstler den Innenraum, weil er Vorgänge im Innern eines Hauses darstellen soll, so nimmt er nur die Vorderwand des Hauses weg und läßt uns so in die Innenräume hineinblicken. Die strenge Wahrung des Flächencharakters der Malerei, wie sie z. B. die Ottonische Kunst in manchen Meisterwerken aufweist, ist später in weniger stilstrengen Zeiten aufgegeben worden und sie ist bei unseren Bildern längst vergessen. Auch zeigt der Künstler schon durch die Häufung und Vergrößerung der Sinnbilder, die zur Darstellung der Wirklichkeit dienen sollen, daß er einer späteren Zeit angehört. Er malt recht umfangreiche Stadtmauern mit vielen Türmen, schließt gern ihren Ring vollständig, um den Eindruck einer ganzen Stadt zu erwecken, und setzt dann Häusergruppen ins Innere. Ja, er zeigt uns einmal sehr anschaulich ein Straßenbild einer Stadt und was sich alles auf dieser Straße abspielt (Bild 8). Zugleich ahnen wir bei einem Bild dieser Art, welch große Vorteile der mittelalterliche Stil gerade für solche Vorwürfe bot. Wie soll es ein Maler der Neuzeit angreifen, wenn er uns eine ganze Stadt vorführen, darin eine umfangreiche Szene, die sich auf der Straße abspielt, anschaulich machen und das Ganze in den Maßen einer gewöhnlichen Buchseite halten soll? Da hatte es sein Vorgänger in alten Zeiten unendlich viel leichter, der sich um die wirkliche Größe der Menschen im Verhältnis zu Haus und Stadt nicht kümmern mußte. Rahab, die aus Jericho heraus zusieht, wie die Juden um die Stadt ziehen, ist mit ihrem Brustbild, das ein hohes Bogenfenster der Giebelfront eines Hauses füllt, nicht sehr viel kleiner als die Höhe der ganzen Stadt. Das Tor von Jerusalem, durch das Josua mit seinen Kriegern einziehen will, ist nicht halb so groß als der Sieger hoch zu Roß; der Maler läßt deshalb auch den ersten, besonders kleinen Reiter, der eben durch das Tor schlüpft, sich auf seinem Rößlein gewaltig bücken (Bild 6). Der Turm, in dem Eglon eingesperrt war, ist viel kleiner als der herausgetretene Gefangene selbst. Der Salomonische Tempel, zu dessen Weihe ein Klerikerzug herankommt, ist so nieder, daß der Zug mit Leichtigkeit über sein Dach wegschauen kann.



Bild 10. Bibl. fol. 174v. Das Salomonische Urteil

In all diesen Dingen steht der Maler unserer Bilder entschieden und unbedenklich auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Malerei; ebenso mit dem Verfahren, Vorgänge in Innenräumen darzustellen. Wie Abraham den Herrn in seinem kuppelgedeckten, säulengeschmückten Haus empfängt, sehen wir dadurch, daß beim Bild die Vorderwand des Hauses weggelassen ist. Das gleiche Mittel wird benützt, um die Darbringung Samuels im Tempel vorzuführen. Ein anderes Beispiel bietet die auf Bild 5 wiedergegebene Szene des Phinees. Etwas kunstvoller greift es der Maler an, um den Vorgang der Blendung des Sisara in seinem Zelt darzustellen: am Kopf des Zeltes sind zwei Zeltwände zurückgeschlagen, damit Jahel an den Sisara herantreten und wir zugleich die Szene mit ansehen können.

Wie hierin der Künstler unbesorgt um die Wirklichkeit noch durchaus die Hilfsmittel der mittelalterlichen Malerei sich zunutze macht, so benützt er auch das alte Verfahren, Begebenheiten, die sich an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten abgespielt haben, an einer und derselben Stelle gleichzeitig vorzuführen. Der Engel heißt die Hagar in der

Wüste wieder zum Haus der Sarah zurückzukehren, und daneben tritt Hagar schon wieder in dieses Haus ein. Aus der Stadt Jericho blickt Rahab auf den Umzug der Juden und aus dem hinteren Stadttor wird dieselbe Rahab wohlbehalten ins Freie geführt. In der Stadt Gaza sehen wir Simson mit Delila kosen, während er auf dem gleichen Bild die Stadttore auf einen Berg trägt. Manchmal trägt der Maler der Wirklichkeit ein wenig Rechnung, indem er die zwei auf demselben Bilde dargestellten Vorgänge wenigstens durch Verschiedenheit des Grundes auseinanderhält. So hebt sich die Szene, wo Balak einen Boten mit Brief absendet, von der andern desselben Bildes, in der dieser Bote seinen Brief dem Bileam übergibt, dadurch ab, daß jeder Vorgang einen besonders gemusterten Hintergrund bekommt; aber unten ist der Boden, auf dem beide Ereignisse sich abspielen, durchaus einheitlich gehalten. Ähnliche Beispiele synchronistischer Darstellung lassen sich in beliebiger Zahl entnehmen.

Dabei ist aber der Maler, so naiv er sich dem Problem von Raum und Zeit gegenüber verhält und so wenig er noch in die Geheimnisse der Perspektive eingedrungen ist, gar nicht so ganz ungeschickt bei der Aufgabe, Menschengruppen nach der Tiefe zu gliedern. Dies erweist sich deutlich bei den zahlreichen Schlachtenbildern. Wohl ist das Wesen der mittelalterlichen Schlachtdarstellung, wonach die zwei Heere von links und rechts aufeinanderprallen, noch festgehalten. Aber außer diesem Nebeneinander sehen wir schon viel Hintereinander, so daß der Eindruck eines Schlachtgetümmels nicht übel erreicht ist. Als Probe gelte Bild 7. Auch sehen wir an diesen Kampfbildern mit ihren teils abendländisch, teils morgenländisch gekleideten Kriegern, daß die Stufe, wo das Schlachtbild auf die einfachste Form reduziert wurde, aufgegeben ist und die besondere Darstellung einer einzelnen Schlacht erstrebt wird.

Zum Schluß sei noch der Hauptprüfstein alter oder neuerer Malerei angelegt durch die Untersuchung, wie sich der Maler der Landschaft gegenüber verhält. Das Verfahren, den Schauplatz alles irdischen Geschehens bloß durch Erdschollen anzudeuten, ist endgültig verlassen. Unser Maler gibt seinen Szenen mit einem einheitlichen Bodenstreifen durchweg festen Grund und begnügt sich nicht damit, seine Menschen einfach auf dem Bildrahmen auftreten zu lassen, wie es noch der Künstler von H. B. XIII. 6 tut. Freilich hat dieser Bodenstreifen noch viel vom alten Symbol und ist noch nicht ganz erdenwahr. Von der alten, stalaktitenartigen Darstellung des Grundes, von den früheren Treppenfelsen ist noch manches geblieben und die Bilder lassen uns doch wieder an Schollen denken, diesmal aber an Eisschollen, in die bei Tauwetter die Eisdecke der Flüsse oder Seen geborsten ist. Natürlich ist es nicht die Absicht des Künstlers, derartige Vorstellungen wachzurufen; seine farbige Bemalung will ja viel eher an grünen Rasen denken lassen. Auf diesem braun-grünen Grund, der sowohl den Erdboden wie den Zimmerboden vertritt, läßt der Maler gern Blümlein von verschiedenen Farben, rot oder weiß oder auch schwarz, sprießen, allerdings noch ziemlich schematischer Art; er nimmt sich eben keine wirklichen Blumen zu Vorlagen. Ebenso machen uns auch seine Bäume keinen sonderlich naturwahren Eindruck. Immerhin ist der alte, unnatürliche „Pilzbaum" nicht mehr zu sehen, er ist durchweg durch den „Blätterkronbaum" ersetzt. An ihm scheidet der Maler sorgfältig Stamm und Krone in der Farbe, während in H. B. XIII. 6 beides noch den gleichen Anstrich hat. Bei den Blättern, die in die Krone eingemalt sind, ist gelegentlich wohl einmal die Form des Eichblatts, ein anderes Mal die von einem andern Baum zu erkennen. Auch die Blätter und Früchte des Rebstocks, der für Noah so verhängnisvoll geworden ist, sind im Bilde nicht übel wiedergegeben. Auch der Wald mit seiner Vielheit von Bäumen ist manchmal ganz leidlich gelungen. Weiter versucht der Maler im Gelände sich Hügel erheben zu lassen, er deutet Hohlwege an, die sich zwischen Erhöhungen durchziehen, wie er auch gelegentlich Wege sich in der Ferne verlieren läßt.

Aber von eigentlicher, naturgetreuer Landschaftsdarstellung sind die Bilder noch himmelweit entfernt, gerade auf diesem Gebiet stecken sie noch tief im Mittelalter. Wohl wird das Wasser meist grün gemalt, und die Wellenberge, die seine Oberfläche darstellen, sind nicht mehr so unnatürlich wie früher; der Himmel wird manchmal blau angestrichen, aber die Wolken sind noch ganz in der alten Art von weißen Spitzen oder Fransen am blauen Rand gegeben, und deshalb fällt es auch dem Maler nicht schwer, den aus ihnen strömenden Regen aus Rachen von Ungeheuern fließen zu lassen. Und daß er mit seinen Beiwerkstücken aus der Wirklichkeit durchaus nicht sagen will, er bilde die Natur, so wie sie um ihn sei, getreu nach, zeigt er von Bild zu Bild durch die Art, wie er seinen Erdboden mit dem Himmel verbindet durch den Hintergrund. Meist glänzt der Grund der Bilder in üppigem Gold, und diese reichen Goldgründe verleihen, wie schon oben gesagt, dem Bilderschatz der Handschrift ein Gepräge, das sich gleich dem ersten Blick aufdrängt. Ist es nicht Gold, so ziert

den Hintergrund eine unerschöpfliche Fülle von feinen, mit großer Liebe ausgemalten Tapetenmustern aller Art, die das andere sogleich in die Augen fallende Merkmal unserer Bilder sind. Gold oder Tapetenmuster bilden den Hintergrund ganz gleichmäßig, ob die Szenen der Bilder sich in Gottes freier Natur oder in irgendeinem Innenraum abspielen. Dekorative Wirkung ist hier das Ziel des Künstlers, Wiedergabe der Wirklichkeit kommt ihm gar nicht in den Sinn.

Besonders dieser letzte Punkt zeigt deutlich, daß unser Maler noch fest auf dem Boden des Mittelalters steht, und dies zu einer Zeit, da der Meister, der durch seine realistischen Landschaftsbilder selbst uns heutige Menschen noch verblüfft, Konrad Witz, vielleicht schon geboren war. Unsere Bilder stehen in manchem, man denke z. B. an das Wasser, den Malereien aus karolingischer Zeit, wie sie im vorletzten Jahrgang dieser Zeitschrift aus einem Bilderpsalter vorgeführt worden sind, trotz des Abstands von einem halben Jahrtausend, näher als den Gemälden von Witz, die nur ein halbes Jahrhundert später entstanden sind. Diesen Riesensprung von der Stufe unserer Malereien zu den Bildern des letzteren könnte man sich wohl gar nicht erklären, wenn man nicht wüßte, daß andere Schöpfungen der Buchmalerei aus dem südöstlichen Deutschland, die etwa gleichzeitig mit der westfälischen Handschrift entstanden sind, schon viel mehr von landschaftlichem Sinn verraten.

DER CHINESISCHE BUCHDRUCK

VON LANDESBIBLIOTHEKDIREKTOR I. R.
DR. ADOLF SCHMIDT IN DARMSTADT

Über den Buchdruck der ostasiatischen Völker und sein Verhältnis zu der Erfindung Gutenbergs trifft man nicht nur bei Laien, sondern auch bei sog. Sachverständigen oft die sonderbarsten Anschauungen, obgleich wissenschaftliche Veröffentlichungen hervorragender Sinologen schon längst über die geschichtlich feststehenden Tatsachen ausreichend Licht verbreitet haben. So behauptet z. B. der Verfasser eines im Abendblatt der „Frankfurter Zeitung" vom 16. März 1926 erschienenen kurzen Aufsatzes auf Grund der Mitteilungen der Handsetzervereinigungen, bei denen man doch eine gewisse Sachkunde vorauszusetzen geneigt ist, ein Zusammensetzen der Druckschrift aus einzelnen Typen sei bei den Chinesen schwer denkbar, denn ihre Schrift enthalte heute etwa 43000 Zeichen, und für den gewöhnlichen Gebrauch seien immer noch 5000—6000 nötig. Für eine solche Menge von Zeichen könne man aber keine einzelnen Typen gießen, die Chinesen seien deshalb bei der Vervielfältigung von Texten auf den Holztafeldruck oder den Steindruck hingewiesen, und Gutenbergs Gedanke, das Wort aus beweglichen Typen aufzubauen, sei durchaus original. Der Verfasser und seine Gewährsmänner wissen also weder, daß Gutenbergs geniale Erfindung gar nicht in der Herstellung beweglicher Typen bestanden hat, noch scheinen sie eine Ahnung davon zu haben, daß die Chinesen nicht nur Jahrhunderte vor den Europäern den Druck von Texten und Bildern durch Holztafeln ausgeübt, sondern auch lange vor Gutenberg Bücher mit beweglichen Typen gedruckt haben. Angesichts dieser weit verbreiteten Unkenntnis halte ich es für angebracht, hier einmal einem größeren Leserkreis an der Hand der neueren Veröffentlichungen über diesen Gegenstand vorzuführen, was man über die Druckkunst in Ostasien auf Grund der Urkunden und der Funde von Forschungsreisenden heute als erwiesen betrachten darf.

Die erste Erwähnung chinesischer gedruckter Bücher und zugleich der Hinweis, daß Gutenberg möglicherweise bei seiner Erfindung dadurch beeinflußt worden sei, findet sich bei dem italienischen Geschichtsschreiber Paulus Jovius, der in seiner 1550 zum ersten Male erschienenen „Historia sui temporis" gegen Ende des 14. Buches einen Bericht darüber gibt, der mir so interessant zu sein scheint, daß ich ihn hier nach der deutschen Übersetzung Heinrich Pantaleons Basel 1560 in 2°. S. CCCLXXXVII abdrucke: „Es sollend auch Bůchtrucker daselben [in Kathai, dem heutigen China] sein (welches dan überauß wol zůuerwunderen) so jre Historien vnnd kirchen Ceremonien / wie vnser brauch ist / in den truck fertigen / welche gar lange bletter habend / also daß man sy von innenhär viermalen zůsammen